Quaderns d'Italià 13, 2008 **29-52**

Il sogno del cuore mangiato (*Vita Nuova* III) e i due tempi di Beatrice

Raffaele Pinto
Universitat de Barcelona

Abstract

Il saggio analizza il rapporto fra l'esperienza psichica del sogno e la poesia, nella prospettiva della vocazione ermeneutica della scrittura dantesca, che dà veste onirica ai fantasmi del desiderio con la finalità di attribuire ad essi consistenza obiettiva. Vengono inoltre distinti due momenti e due significati nella elaborazione del mito di Beatrice: il primo, coincidente con la redazione del sonetto *A ciascun alma presa e gentil core*, allineato con le posizioni ideologiche di Guido Cavalcanti; il secondo, coincidente con la redazione della *Vita Nuova* ed in polemica con l'amico, teologicamente aperto alla trascendenza.

Parole chiave: Beatrice, cuore, ermeneutica, sogno, sessualità, teologia.

Abstract

The essay analyses the relationship between the psychic experience of dreams and poetry, from the point of view of hermeneutics in Dante's writing, which gives a dreamlike form to the ghosts of desire, in order to attribute objective consistency to them. Two points in time and two meanings in the production of the myth of Beatriz are also distinguished: The first, which coincides with the writing of the sonnet *A ciascun alma presa e gentil core*, is aligned with the ideological positions of Guido Cavalcanti; the second, which coincides with the writing of the Vida Nueva and in polemics with the friend, is theologically open to transcendence.

Key words: Beatriz, heart, hermeneutics, dream, sexuality, theology.

I

Jean Rousset[1] osservò che l'incontro con Beatrice, nel III capitolo della *Vita Nuova*, viene narrato tre volte: nella evocazione della apparizione diurna, nel sogno che la trasfigura oniricamente e nel sonetto che interpreta poeticamente il sogno. Relativamente alla visione notturna,

1. Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris: Corti, 1989, p. 137-138.

VISIT…

> le spectacle onirique accroît la distance interposée; celle qui apparaît au contemplateur dort, il la regarde mais il n'est pas regardé, toute relation est interrompue; en revanche, et dans un sens opposée, le rêveur subit, dans la passivité et sous les espèces du coeur mangé, l'absorption de son être dans la femme aimée.

Lo studioso analizza l'episodio come esempio di contatto inibito, essendo la *Vita Nuova* «prototype insurpassable de la rencontre sans approche», e legge la triplice narrazione dell'episodio come strategia compositiva al servizio del distanziamento dell'oggetto di desiderio.[2] Il suo prezioso spunto può essere sviluppato constatando che tale distanziamento si avvale anche della vocazione ermeneutica del soggetto che scrive, che presenta l'evento narrato come un enigma da interpretare: ogni successiva versione dell'evento (dalla realtà al sogno alla poesia) si presenta infatti, nei confronti della precedente, come un tentativo di interpretazione che poi, restando ogni volta incompiuto, si apre a quella successiva in un ulteriore tentativo di approssimazione al significato dell'esperienza vissuta. Tale esperienza viene ermeneuticamente distanziata proprio nella misura in cui si cerca invano di afferrarne il senso. Se si considera inoltre che il sonetto viene inviato a «molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo», perché ne scoprano l'occulto significato, e che tali «famosi trovatori» risposero (almeno in tre) al sonetto, proponendo interpretazioni della visione ivi narrata, possiamo concludere che la procedura di rinvio dello scioglimento dell'enigma, e quindi di distanziamento ermeneutico dell'evento, allarga progressivamente il suo campo d'azione (prima dall'esterno all'interno, poi dal privato al pubblico), sfuggendo infine al controllo del poeta.[3]

La vocazione ermeneutica del soggetto che scrive, nella *Vita Nuova*, oltre che inerente alla struttura stessa dell'opera, che si pone, con la prosa, in un rapporto di interpretazione-commento ai testi poetici, appare con forte risalto in diversi luoghi strategicamenti disposti nel *libello*, rivelandone il suo generale carattere esegetico, prima che romanzesco. Per esempio nel capitolo II, relativamente al nome di Beatrice, nel XII, relativamente alla autodefinizione latina di Amore («Ego tan quam centrum circuli…»); nel XVIII, relativamente al *fine* del suo amore per Beatrice; nel XXIV, relativamente ai nomi di Giovanna e Beatrice; nel XXV, relativamente alla personificazione di Amore; nel XXIX, relativamente alla presenza del numero nove nella data della morte di Beatrice. Tuttavia il cap. III, nel quale il distanziamento ermeneutico dell'evento vissuto si avvale di un procedimento di *mise en abîme* particolar-

2. Nel suo commento alla *Vita Nuova* (Milano-Napoli: Ricciardi, 1980) relativamente al sintagma *volse li occhi verso quella parte ov'io era*, Domenico De Robertis osserva: «non dice direttamente "verso di me"; ma ciò non significa che Beatrice non guardasse lui, bensì serve a mettere maggior distanza fra lei e sé… La distanza, cioè lo spazio, … sono misurati dalla fantasia».
3. Domenico De Robertis (*op. cit.*, p. 42-43) e Maria Luisa Meneghetti («Beatrice al chiaro di luna: la prassi poetica delle visioni amorose con invito all'interpretazione dai provenzali allo stilnovo», in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1984, p. 239-251) hanno indicato le fonti (italiane lo studioso, provenzali la studiosa) del sogno/visione con richiesta di interpretazione.

mente complesso, può essere considerato come prototipo strutturale della intera opera, poiché è qui che, per la prima volta nel *libello*, un testo poetico viene spiegato dalla narrazione in prosa. E possiamo sviluppare allora l'intuizione critica di Rousset cercando di isolare più nitidamente i diversi momenti ermeneutici che realizzano il distanziamento dell'evento, distinguendoli a partire dalla loro distribuzione cronologica (secondo il testo che li narra). Sull'asse della temporalità narrata (t), possiamo distinguere 5 momenti ermeneutici:

t1: lo stimolo esterno (cioè l'incontro con Beatrice e il suo saluto)
t2: la reazione dell'io allo stimolo (fuga nella camera)
t3: l'esperienza onirica (il sogno/visione)
t4: la scrittura poetica[4]
t5: la pubblicazione del sonetto e le interpretazioni del sogno/visione.

La successione di tali momenti ci permette di visualizzare il ciclo produttivo del testo poetico nelle sue diverse fasi, dalla occasione esterna che ne costituisce l'elemento ispiratore fino alla sua lettura da parte della critica specializzata. E all'interno di tale ciclo l'esperienza onirica sembra svolgere una funzione essenziale, poiché si presenta come il lavoro dell'io preliminare alla conversione poetica dell'esperienza vissuta. Essa (t3) si inserisce infatti fra lo stimolo esterno (t1) e la scrittura poetica (t4), preparata da una reazione dell'io (t2) che cerca le condizioni appropriate perché il vagheggiamento del desiderio possa aver luogo (cioè il rifugio della camera, come luogo privilegiato della esperienza lirica, perché in essa l'io può isolarsi e dialogare con se stesso). Il lavoro poetico consiste dunque in un processo di fantasmatizzazione dell'evento che ha bisogno di requisiti esterni (la solitudine, la camera) ed interni (il concentrarsi del pensiero sull'oggetto). Tale concentrazione sull'oggetto, se si prolunga dalla veglia al sonno, produce l'illusione della realtà obiettiva del fantasma. E appunto a tale illusione è finalizzata la conversione onirica della immagine. In quanto sognato, il fantasma si rende indipendente dall'io, che entra in una dimensione spettatoriale per la quale i propri affetti ed emozioni appaiono come indipendenti dall'io stesso e gli si impongono con il carattere della

4. Do qui il testo (secondo la citata edizione di Domenico De Robertis):

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescrivan suo parvente,
salute in lor segnor, cioè Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo.

necessità e nella forma della personificazione allegorica. Come già osservò Clive Staples Lewis a proposito del *Roman de la rose*, l'allegorismo psicologico incrementa il realismo della rappresentazione interiore,[5] e proprio a tali effetti di realismo tende la conversione onirica dell'esperienza vissuta. D'altra parte, considerando la questione dal punto vista della invenzione delle immagini, l'espressione poetica si presenta come la verbalizzazione testuale del fantasma oniricamente trattato. Ne deduciamo che il sogno è propedeutico alla espressione poetica. Infine, relativamente a t4, ciò che il sonetto rappresenta e significa nel ciclo produttivo descritto nella *Vita Nuova* deve essere accuratamente distinto da ciò che il sonetto rappresentava e significava nel momento in cui fu scritto (quando la *Vita Nuova* non esisteva ancora come progetto testuale).

Relativamente a questo ultimo punto, cioè alla reale distanza cronologica (T) che separa i frammenti testuali riuniti nella compagine del *libello*, la successione dei momenti ermeneutici è molto diversa, e si presenta come segue:

T1 La scrittura poetica
T2 La pubblicazione del sonetto e le interpretazioni del sogno/visione
T3 La prosa narrativa della *Vita Nuova*.

Tale cronologia reale implica un fatto di grande importanza, e cioè che la autointerpretazione che Dante fa del suo sonetto nel *libello* è sicuramente influenzata dalle interpretazioni che diedero i suoi corrispondenti. Domenico De Robertis ne ha tratto fondamentali conclusioni circa il debito di Dante nei confronti di Cavalcanti, che avrebbe intuito la possibilità di interpretare il sonno di Beatrice come prefigurazione della sua morte prima dello stesso Dante.[6]

II

Nella prospettiva allegorico-onirica che il *libello* costruisce, i rinvii intertestuali al *Roman de la rose*, che in questo terzo capitolo sono particolarmente densi, acquistano un particolare valore, poiché istituiscono un dialogo con l'opera francese molto più sostanziale di quanto finora si sia sospettato.[7] Si osservi il secondo dei momenti ermeneutici distinti sopra (t2: «mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera») e si consideri poi quanto scrupolosa sia, da parte del protagonista, l'applicazione degli ammonimenti del Dio d'Amore all'Amante (vv. 2263-2274):[8]

5. «È come se il mondo dell'impercettibile non potesse bussare alla porta della coscienza poetica senza travestirsi con le sembianze del percettibile, come se gli uomini non fossero in grado di afferrare la realtà degli stati d'animo e delle emozioni senza tramutarle in indistinti "personaggi". L'allegoria, oltre ad essere un mucchio di altre cose, è il soggettivismo di una età oggettiva» (Clive Staples LEWIS, *L'allegoria d'amore*, Torino: Einaudi, 1969, p. 30).
6. Domenico DE ROBERTIS (*op. cit.*, p. 44).
7. Cfr. Luigi VANOSSI. *Dante e il 'Roman de la rose'. Saggio sul 'Fiore'*. Firenze: Olschki, 1979, p. 301-303.
8. Cito da Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN, *Le roman de la Rose*, Édition d'aprés les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris: Librairie Génerale Française, 1992.

Quant tu auras ton cuer done,
si com je t'ai bien sermone,
lors te vendront les aventures
qui aus amanz sont gries et dures.
Sovant quant il te sovenra
de tes amors, te covenra
partir des genz par estovoir,
qu'il ne puissent apercevoir
le mal dont tu es angoisseus.
A une part iras touz seus
lors te venront soupirs et *plaintes*,
friçons et autres dolors maintes.[9]

In una analoga situazione di scacco morale (nel cap. XII), quando Beatrice nega il suo saluto a Dante, verranno ripresi gli stessi sintagmi (con l'aggiunta dei *plaintes*):

> poi che la mia beatitudine mi fue negata, mi giunse tanto dolore, che, *partito me da le genti*, in *solinga parte* andai a bagnare la terra d'amarissime *lacrime*. E poi che mi fue sollenato questo *lagrimare*, misimi ne la mia camera, là ov'io potea lamentarmi sanza essere udito.

Ed anche l'avvio onirico del rapporto lirico con Beatrice (narrato nel cap. III) è applicazione inventiva dei principi di poetica fissati dai versi iniziali del *Roman*, che iscrivono nella dimensione del sogno, e dei suoi profetici contenuti di verità, l'avventura erotica che il testo narra:

Maintes gens cuident qu'en songes
n'ait se fables non et mençonge;
mais on puet tel songe songier
qui ne sont mie mençongier,
ainz sont aprés bien aparant.
Si em puis traire a garant
un auctor qui ot non macrobes
qui ne tint pas songes a lobes,
ançois escrit l'avision
qui avint au roi scipion.
Quiconques cuit ne qui que die
qu'il est folece et musardie

9. Il timore che la gente possa rendersi conto dell'interno malessere («qu'il ne puissent apercevoir / le mal dont tu es angoisseus») appare nel cap. V, nell'episodio della prima donna-schermo: «allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista»; nel cap. XIV, quando il poeta, nella festa di nozze alla quale è stato invitato, viene preso da un malore, e si guarda attorno «temendo non altri si fosse accorto del mio tremare»; e poi ancora nel cap. XXXV, immediatamente prima della comparsa della «donna gentile»: «Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse».

> de croire que songes aveigne,
> qui ce voudra, por fol m'en teigne,
> car androit moi ai ge creance
> que songe sont senefiance
> des biens au genz et des anuitz,
> que li plusor songent de nuiz
> maintes choses covertement,
> que l'en voit puis apertement.

La citazione del commento di Macrobio al ciceroniano *Somnium Scipionis*, nella quale è contenuta la tipologizzazione dei sogni che ha fatto scuola nel medioevo,[10] ha un valore particolare, in riferimento alla *Vita Nuova*, poiché la verità che in essi si scopre, secondo Guillaume, consiste in una premonizione circa eventi futuri: «que songe sont senefiance / des biens au genz et des anuitz». E il sogno narrato da Dante viene presentato appunto come una profezia il cui significato, inizialmente oscuro, viene rivelato dagli eventi attraverso i quali la premonizione si realizza:

> Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici.

In Macrobio, inoltre, si legge la natura ermeneutica del sogno, che ricopre di strane figure (*ambagibus*) significati che richiedono, per essere intesi, un intervento interpretativo (I 3):

> somnium proprie uocatur quod tegit figuris et uelat ambagibus non nisi interpretatione intellegendam significationem rei quae demonstratur,

Ciò che Dante raccoglie da Guillaume e da Macrobio è l'assioma, paradossale dal nostro punto di vista, che proprio per il fatto di essere state sognate le esperienze dell'io possono aspirare ad essere persuasivamente presentate come veritiere, se opportunamente interpretate. Ciò che altrimenti sarebbe un farneticamento della mente alienata dal desiderio, nel momento in cui adotta una veste onirica acquista i connotati della rivelazione, magari inviata da fonte divinamente autorizzata. Si tenga conto del fatto che in Dante il *sogno*, come d'altra parte la *visione*, la *fantasia* e la *imaginazione*, cioè le normali procedure di trattamento psichico del fantasma del desiderio, sono ermeneuticamente produttive solo nella *Vita Nuova* e poi, in modo estensivo, nella *Commedia*. Il che suggerisce che il trattamento onirico delle immagini è al servizio della teologia, cioè di quella componente rivelativa della espressione poetica che,

10. Per una ricapitolazione sul tema onirico in Dante, si veda Peter ARMOUR, «Viaggio, sogno, visione nella *Commedia*», in *Per correr miglior acque…*, Roma: Salerno Editrice, 2001, 1, 143-165.

avanzata sperimentalmente nella *Vita Nuova*, sarà poi dominante nella *Commedia*.[11]

Intenderemo meglio l'intenzione teologica con cui viene tematizzato il sogno nella *Vita Nuova* se pensiamo che il suo carattere di premonizione rappresenta, nella tipologia descritta da Macrobio, il primo dei tre tipi di sogno rilevanti dal punto di vista divinatorio, quello che enuncia con chiarezza, mediante una divinità o un personaggio comunque autorevole, gli eventi futuri (I 3 1-11):

> Et est oraculum quidem cum in somnis parens vel alia sancta gravisve persona seu sacerdos vel etiam deus aperte eventurum quid aut non eventurum, faciendum devitandumve denuntiat.

Anche se gli effetti del sogno sulla sua mente saranno descritti da Dante secondo una dottrina molto più laica e scientifica (come si vedrà più avanti), l'appello alla teoria dei sogni premonitori, quindi divinamente ispirati, è qui estremamente accusato. Si consideri, inoltre, che il termine *oraculum* verrà poi utilizzato da Dante nella *Epistola* a Moroello Malaspina che accompagna la canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia* (scritta fra il 1307 e il 1308, nella imminenza del *Poema*, oppure contestualmente all'avvio della sua redazione). L'uso, lì, della categoria onirica per definire una esperienza di desiderio eccezionalmente violenta, risulta molto meno stravagante alla luce del sogno narrato qui, che avvolge di enigmatico alone l'inizio, ugualmente violento, della relazione adulta e poetica fra Dante e Beatrice. D'altra parte, se qui il sogno prefigura il futuro evento della morte di Beatrice, lì l'*oraculum* sembra essere (nella interpretazione della *Epistola*) prefigurazione dell'evento futuro rappresentato dallo smarrimento nella *selva*. Onirico è comunque, secondo il diffuso *topos*, lo smarrimento del personaggio che dice io in selve, deserti etc., oppure, secondo il *Roman de la Rose*, nel «vergier grant et lé» (v. 130). Ciò che l'esordio del *Roman* suggerisce, e che poi si riflette nel registro visionario della *Vita Nuova*, è che esiste un tipo di allegorismo, quello legato alle esperienze dell'io, quindi alla rappresentazione della interiorità, che in pratica si confonde con la dimensione onirica. La lucidissima rappresentazione del ciclo produttivo della poesia, in Dante, ci fa vedere come il sogno e l'immaginazione letteraria possano essere la stessa cosa, nell'ambito della esperienza fantasmatica del desiderio. D'altra parte a tale allegorismo onirico, di cui il *Roman* è modello indiscutibile, è legata quella istanza razionalizzatrice dei fantasmi del desiderio

11. In *Conv.*, II viii 13 la immortalità dell'anima viene dedotta appunto dal carattere divinatorio dei sogni: «Vedemo continua esperienza de la nostra immortalitade ne le divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbono se in noi alcuna parte immortale non fosse; con ciò sia cosa che immortale convegna essere lo rivelante, [o corporeo] o incorporeo che sia, se bene si pensa sottilmente —e dico «corporeo o incorporeo» per le diverse oppinioni ch'io truovo di ciò—, e quello ch'è mosso o vero informato da informatore immediato debba proporzione avere a lo informatore, e da lo mortale a lo immortale nulla sia proporzione». Si veda, su tutta la questione, il commento di Cesare Vasoli.

che Dante fin dal principio ha indicato come elemento essenziale della sua esperienza dell'amore, cioè il «fedele consiglio de la ragione». Come si è visto nell'esordio del *Roman*, l'onirismo della esperienza narrata rappresenta una ipoteca circa il suo contenuto di verità, poiché esistono sogni (come vuole Macrobio) che rivelano eventi futuri. Ai tradizionali moduli di certificazione romanzesca, che si basano sulla attendibilità della testimonianza raccolta dall'autore, Guillaume preferisce quello rappresentato dalla visione in sogno, e non potebbe essere altrimenti, giacché il registro romanzesco di Guillaume viene gestito in prima persona: è l'io che narra la propria esperienza di desiderio, che essendo una esperienza tutta interna, non può essere certificata da testimoni esterni. Intendiamo così la necessità strutturale della forma onirica: questa è necessaria ogni qual volta l'io adotta un registro romanzesco per narrare la propria interiorità, poiché rappresenta quel ponte verso l'esterno, cioè verso il reale biograficamente inteso, che i fantasmi del desiderio, in quanto tali, non bastano a garantire.

La novità del *libello*, che sviluppa le intuizioni del *Roman de la rose* circa il carattere onirico-allegorico del discorso ispirato dal desiderio, consiste dunque nella vocazione ermeneutico-divinatoria del soggetto che scrive, alla cui legittimazione culturale non basta più il sistema di regole codificato nella retorica, che comprende figure ampiamente prevedibili ed il cui significato è indipendente dalla storia personale del poeta. Questi definisce il proprio compito e la propria attività a partire da esperienze immaginarie densamente figurali che presuppongono una istanza autoesegetica che precede ed orienta la invenzione delle figure. Nessun manuale di retorica potrà spiegare il significato del sogno di Dante, poiché tale significato si trova nelle sua esperienza vitale. È la storia della sua esistenza che infatti infine lo rivela. Di qui l'esigenza di un contenuto di verità nelle metafore poetiche sostanzialmente ignota alle poetiche antiche e medievali. E di qui anche l'aspro rimprovero del cap. XXV ai rimatori che si ritengono esenti da questo compito di razionalizzazione critica propedeutica alla scrittura poetica:

> E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così sanza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse sotto vesta di figura o di colore retorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

La fortissima dipendenza della *Vita Nuova* dal *Roman de la Rose* getta una nuova luce sulla dimensione onirico-visionaria del libello, e richiama la nostra attenzione su un sonetto che, perfettamente allineato con l'allegorismo psicologico del *Roman*, sembra quasi un esperimento di passaggio fra i due testi, poiché nelle forme psicografiche del più antico annuncia temi che saranno propri del più recente. Si tratta di *Un dì si venna a me Malinconia*, nel quale la

personificazione dei sentimenti e la loro apparente estraneità rispetto all'io sono al servizio dell'incremento di illusorietà obiettiva dei fantasmi di desiderio:

> Un dì si venne a me Malinconia
> e disse: «Io voglio un poco stare teco»;
> e parve a me ch'ella menasse seco
> Dolore e Ira per sua compagnia.
>
> E io le dissi: «Partiti, va via»;
> ed ella mi rispose come un greco:
> e ragionando a grande agio meco,
> guardai e vidi Amore, che venia
>
> vestito di novo d'un drappo nero,
> e nel suo capo portava un cappello;
> e certo lacrimava pur di vero.
>
> Ed eo li dissi: «Che hai, cattivello?».
> Ed el rispose: «Eo ho guai e pensero,
> ché nostra donna mor, dolce fratello».

I legami intertestuali con la *Vita Nuova* consistono nello sviluppo del tema del lutto per la morte della donna amata, che viene preannunciato da una serie di figurazioni allegoriche che rappresentano da una parte stati d'animo e movimenti psicologici, dall'altro i sintomi che i trattati di medicina collegavano alla alienazione malinconica.[12] Ed è in questa direzione medico-scientifica che Dante sviluppa la teoria del sogno di Guillaume e Macrobio.

Si tratta di una tematica ben familiare alla cultura medievale, soprattutto quella di ispirazione aristotelica, che descriveva i sogni come fenomeni fisiologici. Ed è in quest'ambito scientifico che il sogno viene filosoficamente rimotivato, in quanto funzione psichica legata alla facoltà immaginativa, e può quindi venire utilizzato da Dante d'accordo con le premesse mediche dell'esperienza amorosa. Tommaso d'Aquino, per spiegare l'effetto di realtà che hanno i fantasmi onirici, li collega (seguendo Aristotele) al riflusso notturno, nel sangue, delle impressioni diurne, che stimolano i sensi come se gli oggetti reali fossero presenti. Ed aggiunge che lo stesso fenomeno si produce nelle fantasie volontarie.[13] Esiste quindi una continuità di esperienza psichica fra il

12. Per le fonti mediche del sonetto e per il significato del lutto nel sonetto, rinvio al mio *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris: Champion, 1994, p. 7-11.
13. *S.T.* Iª q. 111 a. 3 co. «Respondeo dicendum quod Angelus, tam bonus quam malus, virtute naturae suae potest movere imaginationem hominis. Quod quidem sic considerari potest. Dictum est enim supra quod natura corporalis obedit Angelo ad motum localem. Illa ergo quae ex motu locali aliquorum corporum possunt causari, subsunt virtuti naturali Angelorum. Manifestum est autem quod apparitiones imaginariae causantur interdum in nobis ex locali mutatione corporalium spirituum et humorum. Unde Aristoteles, in Lib. de Somn. et Vig., assignans causam apparitionis somniorum, dicit quod, cum animal dor-

sogno e la visione di chi è sveglio, «sicut patet in freneticis», cioè come si vede nei «frenetici». Proprio questa espressione usa Dante nel cap. XXIII della *Vita Nuova*, quando racconta la «forte fantasia» relativa alla morte di Beatrice. Lì Dante parla di «farnetica persona»: il suo è appunto un farneticare analogo al sognare,[14] ma da esso distinto perché non preannuncia un evento futuro (Dante non vedrà il cadavere di Beatrice, né i fenomeni naturali che accompagnano il suo trapasso, come la visione racconta). E infatti il poeta scrive che le donne che si prendono cura di lui «si trassero verso di me, credendo che io sognasse». È ancora Macrobio che illustra il motivo di questa precisazione, giacché distingue i sogni divinatori (come l'*oraculum*), da quelli che non presentano enigmi da interpretare, come l'*insomnium*, che si dà

> quotiens cura oppressi animi corporisue siue fortunae qualis uigilantem fatigauerat talem se ingerit dormienti: animi si amator deliciis suis aut fruentem se uideat aut carentem, si metuens quis imminentem sibi uel insidiis uel potestate personam aut incurrisse hanc ex imagine cogitationum suarum aut effugisse uideatur.

Si osservi, in particolare, che per Macrobio l'*insomnium* consiste nel perdurare, durante il sonno, di una angoscia che aveva afflitto il soggetto già da sveglio. È di questo tipo la *fantasia* o *imaginazione* di Dante nel cap. XXIII, giacché la fantasia circa la morte di Beatrice comincia quando il poeta, sofferente di una malattia che durava da nove giorni, dice fra sé: «Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia». Poi sopraggiunge non il sonno, come nel cap. III, ma «uno sì forte smarrimento, che chiusi gli occhi e cominciai a travagliare sì come farnetica persona».[15]

---

mit, descendente plurimo sanguine ad principium sensitivum, simul descendunt motus, idest impressiones relictae ex sensibilium motionibus, quae in spiritibus sensualibus conservantur, et movent principium sensitivum, ita quod fit quaedam apparitio, ac si tunc principium sensitivum a rebus ipsis exterioribus mutaretur. Et tanta potest esse commotio spirituum et humorum, quod huiusmodi apparitiones etiam vigilantibus fiant; sicut patet in phreneticis, et in aliis huiusmodi. Sicut igitur hoc fit per naturalem commotionem humorum; et quandoque etiam per voluntatem hominis, qui voluntarie imaginatur quod prius senserat, ita etiam hoc potest fieri virtute Angeli boni vel mali, quandoque quidem cum alienatione a corporeis sensibus, quandoque autem absque tali alienatione».

14. *Vita nuova*, Cap. 23: «mi giunse uno sì forte smarrimento che chiusi li occhi e cominciai a travagliare sì come farnetica persona ed a imaginare in questo modo… e fue sì forte la erronea fantasia che mi mostrò questa donna morta… e sì forte era la mia imaginazione che piangendo incominciai a dire con verace voce: "Oi anima bellissima, come è beato colui che ti vede!"… Onde altre donne che per la camera erano s'accorsero di me, che io piangea, per lo pianto che vedeano fare a questa; onde faccendo lei partire da me, la quale era meco di propinquissima sanguinitade congiunta, elle si trassero verso me per isvegliarmi, credendo che io sognasse, e diceanmi: "Non dormire più", e "Non ti sconfortare". E parlandomi così, sì mi cessò la forte fantasia…». Nel senso, sarcastico, di «farneticare» viene utilizzato il verbo in *Par*. XXIX 82: «laggiù non domendo si sogna».
15. Di *farneticamento* aveva parlato Dante da Maiano nella sua risposta al sonetto *A ciascun alma presa e gentil core* (Cito da Domenico De Robertis (a cura di), D. A., *Rime*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2005):

Viene subito in mente, in tale prospettiva, l'inizio della *Commedia* (*Inf.* I 10-12) in cui lo *smarrimento* della «diritta via» e l'ingresso nella *selva* vengono presentati come esperienza onirica che in quanto tale è inspiegabile, e che però, proprio per questo, si presenta all'io con un grado altissimo di evidenza percettiva, e quindi espressiva:

> Io non so ben ridir com' 'i v'intrai,
> tant'era pien di sonno a quel punto
> che la verace via abbandonai.

Se pensiamo all'*oraculum* della *Epistola* a Moroello, attraverso il quale Dante definisce come sogno profetico il nuovo innamoramento che lo ha folgorato, intenderemo immediatamente come il comune contenuto onirico stabilisca un nesso analogico fra la donna della canzone e la «selva oscura», cioè fra l'alienazione del desiderio e lo smarrimento che dà inizio al viaggio della *Commedia*.[16] Nei versi iniziali della Montanina, infatti, il dolore del desiderio viene posto come precondizione dell'ascolto del testo, ossia come *a priori* della espressione poetica, che è in grado di suscitare l'attenzione del destinatario solo se adotta il registro onirico (oracolare, secondo l'*Epistola*) della passione amorosa

---

Di ciò che stato sè dimandatore,
guardando, ti rispondo brevemente,
amico meo di poco canoscente,
mostrandoti del ver lo suo sentore.

Al tuo mistier così son parlatore:
se san ti truovi e fermo de la mente,
che lavi la tua collia largamente,
a ciò che stinga e passi lo vapore

lo qual ti fa favoleggiar loquendo;
e se gravato sè d'infertà rea,
sol c'hai farneticato, sappie, intendo.

Così riscritto el meo parer ti rendo;
né cangio mai d'esta sentenza mea,
fin che tua acqua al medico non stendo.

Ineccepible dal punto di vista medico-scientifico, la risposta del maianese ci appare volgarmente burlesca solo perché la nostra cultura ha smarrito la consapevolezza del contenuto patologico dell'amore, vivissimo in questi poeti ed anzi fondazionale della tradizione letteraria che all'esperienza del desiderio fa capo. E si osservi, inoltre, che la medicina rappresenta un sapere di tipo squisitamente ermeneutico, poiché il male, normalmente localizzato all'interno del corpo, viene diagnosticato attraverso i suoi sintomi esterni. La richiesta di mostrare al medico l'orina di Dante, per ottenere una diagnosi più precisa, obbedisce ai criteri di tale paradigma scientifico della medicina, e riconferma, su un altro piano, e con un ulteriore rinvio dello scioglimento dell'enigma, il procedimento di distanziamento ermeneutico dell'evento. La sua risposta ha quindi il merito inestimabile di ricordarci che solo in una prospettiva fisiologica e medica possiamo compiutamente intendere la continuità percettiva di attività psichiche come il sogno, la visione, l'immaginazione, l'innamoramento e infine la poesia.

16. Sul simbolismo femminile della *selva*, rinvio al mio «La *selva* e il *colle*. La ermeneutica dei generi nel I canto dell'Inferno», in *Quaderns d'Italià*, 8, 2002, p. 53-81.

estrema: «Amor, da che convien pur ch'io mi doglia / perché la gente m'oda». Indipendentemente dal significato filosofico e teologico del *sonno* che determina l'ingresso nella *selva*, e sul piano della autocoscienza critica di chi scrive (cioè della sua vocazione ermeneutica), il *sonno* è condizione *sine qua non* della conversione poetica della esperienza vissuta. Ed anzi, la etimologia di *oraculum* (secondo Isidoro da Siviglia «ab ore», poiché il termine indica la parte del tempio nella quale «responsa redduntur» –*Etim.* 15 3) rinvia da una parte al compito espressivo che l'autore della «Montanina» si assegna nei versi iniziali della canzone, dall'altra al compito espressivo che l'autore della *Commedia* pone come ostacolo e sfida al proprio ingegno all'inizio del *Poema* («Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte»). Tali riscontri inducono a ritenere quindi che l'ultima canzone di Dante alluda, nelle forme oniriche del fantasma femminile di desiderio, alla «selva oscura» dalla quale inizia il viaggio metafisico della *Commedia*, e che entrambe le figure, quella della canzone e quella del proemio del *Poema*, significhino il recupero della mentalità poetica che aveva presieduto la composizione del *libello*, e che ha in Beatrice il suo mito, per così dire, archetipico. Intendiamo così perché tanto la *Vita Nuova* come la *Commedia* presentino esordialmente il testo poetico/romanzesco come elaborazione verbale di materiali che sono stati prima trattati onericamente. Ed anzi la *Commedia*, in *Par.* XXXII 139-141, definisce senz'altro come tempo onirico il testo del poema:

> Ma perché il tempo fugge che t'assonna,
> qui farem punto, come buon sartore
> che com'elli ha del panno fa la gonna.

Sia alla *Vita Nuova* che alla *Commedia* si oppone invece il *Convivio*, nel quale l'avvicinamento alla filosofia, dopo la morte di Beatrice, viene presentato come abbandono della inclinazione onirica caratteristica del *libello* (*Conv.* II xii 2):

> Per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come nella *Vita Nuova* si può vedere.

Il fatto è che *Commedia* e *Vita Nuova* condividono un modello ermeneutico di tipo poetico-narrativo, a differenza del *Convivio* che adotta un modello di tipo filosofico-dimostrativo (allegoricamente raffigurato dalla antagonista di Beatrice, la «donna gentile»).[17] Nel *Convivio* il trattamento onirico della materia sarebbe in contraddizione con il proposito dell'opera, mentre nelle altre due opere il nesso sogno-poesia è strutturale, poiché sul piano espressivo è grazie al sogno (o ai suoi surrogati visionari) che il reale si fantasmatizza e che il fantasma del desiderio si presenta con la evidenza della realtà obiettiva.

17. Sulla distinzione dei due modelli rinvio al mio *Dante e le origini*…, p. 144-157.

III

Rientra quindi nella generale strategia di distanziamento ermeneutico della esperienza vissuta la parziale incomprensibilità delle parole che nel sogno pronuncia Amore, del quale il poeta ricorda nitidamente solo l'aspetto («pauroso a chi lo guardasse» e nello stesso tempo «con tanta letizia… che mirabile cosa era»), ma non le parole, quasi tutte enigmatiche nel loro significato (come nel capitolo XII). Fra le poche parole che il poeta intende, quelle riferite nel testo, «Ego Dominus tuus» (parodia del Decálogo, in *Exodus* XX 2), alludono alla metamorfosi soprannaturale di Beatrice, e mettono in evidenza la generale conversione teologica del desiderio sessuale che il nuovo mito di Beatrice rappresenta. E analoga funzione di riscrittura teologica ha la «nebula di fuoco» all'interno della quale Amore appare a Dante, giacché l'immagine è parodia, da una parte, della «nubes lucida» che in *Matteo* XVII 5 spaventa gli astanti della trasfigurazione di Cristo (De Robertis), dall'altra della «nebula de limosa concupiscentia carnis» dalla quale Agostino si dichiara così offuscato, durante l'adolescenza, da non riuscire a distinguere la «serenitas dilectionis» dalla «caligine libidinis» (*Confessiones* II 2 2):

> Et quid erat, quod me delectabat, nisi amare et amari? Sed non tenebatur modus ab animo usque ad animum, quatenus est luminosus limes amicitiae, sed exhalabantur nebulae de limosa concupiscentia carnis et scatebra pubertatis et obnubilabant atque offuscabant cor meum, ut non discerneretur serenitas dilectionis a caligine libidinis.

Si osservi, inoltre, come tanto la dimensione onirica dell'evento quanto il suo significato teologico siano al servizio del distanziamento ermeneutico che stiamo ricostruendo, giacché su entrambi i piani l'evento si presenta come enigmatico oggetto da interpretare. Tipica della enigmaticità teologica di Beatrice è l'interpretazione simbolica del numero nove nel cap. XXIX, ma un esempio clamoroso di coincidenza dell'esperienza onirica con quella mistico-teologica lo troviamo in *Par*. XXXIII 58-60, dove il poeta paragona il ricordo della sua esperienza di Dio con ciò che resta nella coscienza di un evento sognato:

> Qual è colüi che sognando vede,
> che dopo 'l sogno la passione impressa
> rimane, e l'altro a la mente non riede…

Ed è rivelatore, in questo senso, che il secondo dei momenti ermeneutici che ho distinto prima (t2: la reazione dell'io allo stimolo-fuga nella camera) venga descritto come una emozione (se non una folgorazione) di tipo mistico:

> però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti…[18]

18. Si consideri però che la comparazione con l'ebrietà fa parte anche della descrizione medica della malattia d'amore: «velut ebrii, tale iudicant cum fallacia nel errore» (Arnau de Vilanova, *De Amore Heroico*).

Che l'esperienza onirica e l'esperienza mistica condividano il potenziamento della facoltà immaginativa e il parallelo indebolimento della facolta razionale, è cosa ovvia. Ma ciò che rende produttiva tale coincidenza dal punto di vista del linguaggio letterario, è il fatto che la mistica e la poesia devono entrambe servirsi di metafore, per verbalizzare le rispettive esperienze. È per questo che il sogno di Dante può presentarsi da una parte come raptus mistico, e dall'altro come materiale (erotico) da elaborare poeticamente.[19] Se si considera che la dimensione onirica delle figure poetiche è una scoperta della *Vita Nuova*, e che anzi ne costituisce il generale paradigma metaforico, capiremo anche agevolmente che tale scoperta coincide con l'apertura teologica della poesia dantesca. Come si è visto nel versi iniziali del *Roman de la Rose*, è grazie alla teoria dei sogni veritieri che Dante scopre la plausibilità di un contenuto di verità (eventualmente teologico) delle figure poetiche.

Bisogna poi avvertire anche il senso politico-culturale della conversione teologica del desiderio sessuale, e cioè l'integrazione dei codici della *fin'amor* nell'universo concettuale dell'aristotelismo ortodosso (in linea con le posizioni di Tommaso d'Aquino e in sotterranea polemica con l'estremismo averroista di Guido Cavalcanti). Ben diverso sarà l'atteggiamento di Dante nel *Fiore*, scritto dopo la *Vita Nuova*, quando l'ingerenza di Bonifazio VIII (eletto papa nel dicembre 1294) nella politica fiorentina spinge il poeta, difensore della autonomia del Comune, verso posizioni nettamente anticlericali. Qui non solo verrà abolità qualunque dimensione onirico-visionaria (incompatibile con le intenzioni teologicamente decostruttive del poemetto) ma verrà anche esplicitamente contrapposta l'etica del desiderio (inteso come naturale bramosia sessuale) alla etica del cristianesimo. Si osservi in IV, 5-8 la ripresa letterale della formula latina della *Vita Nuova:* «E po' mi disse: "I' sì son tu' signore, / e tu sì se' di me fedel giurato: / or guarda che 'l tu' cuor non sia 'mpacciato / se non di fino e di leal amore", e poi nel sonetto seguente la blasfema contrapposizione del dominio di Amore alla fedeltà dovuta agli evangelisti "'Fa che m'adori, chéd i' son tu' deo; / ed ogn'altra credenza metti a parte, / né non creder né Luca né Matteo / né Marco né Giovanni'. Allor si parte".»[20]

Il tema del cuore mangiato per amore, di antica origine mitico-religiosa, è topos frequente nella letteratura medievale, lirica e soprattutto romanzesca (Boccaccio riassume questa tradizione nella novella nona della quarta giorna-

19. Nella *Summa Theologiae* (I-II, 101, 2, ad 2), Tommaso afferma che il figuralismo è necessario tanto alla poesia quanto alla mistica, ma per motivi opposti: «sicut poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis, ita etiam ratio humana perfecte capere non potest divina propter excedentem ipsorum veritatem. Et ideo utrobique opus est repraesentatione per sensibiles figuras». Per un commento al passo cfr. *Dante e le origini*… p. 135.
20. Per il luogo che occupa il *Fiore* nella carriera letteraria di Dante, rinvio al mio «Isomorfismi sessuali ed emergenza dell'io», in «Gruppo Tenzone», Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA (a cura di) *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Madrid, 2007, p. 125-156.

ta del *Decameron*).[21] In Giacomo da Lentini (*Madonna, dir vo voglio*, 72-80), però, il tema appare, con ingegnosa variazione, per dimostrare il nuovo senso che la interiorità acquista nella esperienza del desiderio:

> Vorria c'or avenisse
> che lo meo cor' escisse
> come 'ncarnato tutto,
> e non facesse motto - a vo' isdegnosa:
> c'Amor a tal l'adusse
> ca, se vipera i fusse,
> natura perderia:
> a tal lo vederia, - fora pietosa,

Per intendere il senso della metafora di Giacomo, bisogna considerare che la natura della vipera, secondo i bestiari, consiste nel fatto che la femmina mangia la testa del maschio durante l'accoppiamento.[22] La versione del tema che propone Dante ha un senso che va in questa stessa direzione, poiché rappresenta la offerta della vita interiore del poeta alla donna che è oggetto del suo desiderio, offerta che ad un primo livello di senso si presenta come fusione fisica e sessuale,[23] ma che ad un livello successivo si presenta come necessità

21. Sulla diramazione del motivo si veda Luciano ROSSI, «Il cuore mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al *Decameron*», in *Studi provenzali e francesi 82* (Romanica Vulgaria Quaderni 6), L'Aquila: 1983, p. 28-128. Lo studioso indica la fonte del sonetto nelle *razos* della canzone di Guillem de Cabestaing *Li doutz consire*. Ai suoi argomenti si può aggiungere la forte analogia fra i versi iniziali del sonetto commentato nel cap. XVI della *Vita Nuova*, «Spesse fiate vegnonmi a la mente / le oscure qualità ch'Amor mi dona», con quelli iniziali della canzone: «Li doutz consire / qe·m don'Amors soven». Michelangelo PICONE (*Per una lettura romanzesca della «Vita Nuova»*, in *Bibliografia e critica*…1997, p. 25-38) ha messo in rapporto il sonetto con il «lai Guirun», un frammento del *Roman de Tristan* de Thomas (vv.833-846): «En sa chambre se set un jor / e fait un lai pitus d'amur, / coment dan Guirun fu surpris, / pur l'amur de la dame ocis / qu'il sur tute rien ama, / e coment li cuns puis dona / le cuer Guirun a sa moiller / per engin un joir a mangier, e la dolur que la dame out, / quant la mort de sun ami sout. / La reine chante dulcement, / la voiz acorde a l'estrument; / les mainz sunt beles, li lais buens, / dulce la voiz, bas li tons». È però la prosa della *ragione*, molto più che il sonetto, a raccogliere elementi testuali del citato frammento, ossia la *chambre* («lo solingo luogo d'una mia camera») nella quale Isotta fa il suo *lai*, e l'*engin* («suo ingegno») con cui il marito dà da mangiare il cuore dell'amante a sua moglie.
22. «Fertur autem quod masculus ore inserto viperae semen expuat; illa autem ex voluptate libidinis in rabiem versa caput maris ore receptum praecidit» (Isidoro da Siviglia, *Etim.*, XII 4 11).
23. Nella sua suggestiva lettura junghiana della *Vita Nuova* (*Despertar del alma. Estudio junghiano sobre la Vita nuova*, Madrid: Ediciones de la discreta, 2005), Rosario SCRIMIERI intende la nudità di Beatrice come «consciencia del cuerpo de Beatriz», la quale «representa una exigencia que de modo general afectaría al intelectual cristiano del tiempo de Dante: la de integrar conscientemente, después de su fuerte represión, los elementos de la sensorialidad y de la percepción corporal. Una recuperación, por tanto, de aquello que al comienzo de la era cristiana occidental fue necesario reprimir para permitir el desarrollo de las consideradas funciones superiores —la intuición o intelecto y el pensamiento o razón— pero cuya reintegración ahora se siente necesaria para recomponer el hombre en su totalidad».

espressiva di comunicare alla donna amata il proprio desiderio. In Giacomo l'immagine del cuore che si offre in silenzioso spettacolo alla donna è al servizio del generale contenuto della canzone, che tematizza le difficoltà espressive dell'amante (come appare fin dal primo verso). Poiché l'io non è capace di dire ciò che sente, il poeta non ha altro modo di rivelare i suoi sentimenti alla donna che quello di esibire l'organo in cui tali sentimenti materialmente esistono, cioè il cuore, che avrebbe così una funzione vicaria della lingua. Il tema del pasto del cuore viene evocato attraverso la implicita analogia fra il cuore del poeta e la sua testa: mentre questa non sa esprimere (attraverso la bocca) i sentimenti, il cuore, occupando il suo posto, li mostrerebbe senza necessità di parlare, e dunque perfino una vipera (ma forse non la donna) avrebbe pietà, e perderebbe la sua natura. La canzone svolge una serie di metafore che riferiscono, tutte, l'impossibilità di dire compiutamente il desiderio; ed anzi il sentimento di tale impossibilità caratterizza la poesia di Giacomo nel suo insieme, il che rappresenta un notevolissimo mutamento d'accento rispetto alla *fin'amor* dei trovatori (nei quali il tema è presente in modo solo sporadico), giacché implica non più semplicemente la tensione sessuale verso un oggetto, ma soprattutto la tensione espressiva verso un destinatario.[24] La lezione di Giacomo è così importante, nell'orientare il corso della lirica italiana, che Dante la metterà a sua volta al centro della propria esplorazione sul significato dell'amore. La poetica della lode, infatti, che nel capitolo XVIII della *Vita Nuova* significa il cambiamento di prospettiva indotto dal rifiuto del saluto da parte di Beatrice, manifesta appuno la centralità, nel desiderio, del fatto espressivo, centralità che Giacomo aveva intuito come sviluppo culturalmente necessario della *fin'amor*.

Questo significato eminentemente espressivo coglie l'autore (Cino da Pistoia oppure Terino da Castelfiorentino) del sonetto di risposta al sonetto di Dante *Naturalmente chere*, che intende il pasto del cuore come rivelazione alla donna dei sentimenti dell'amante, piuttosto che come fusione fisica. È appunto tale rivelazione che risveglia in lei l'amore, essendo l'amore innanzitutto fusione comunicativa:

> Naturalmente chere ogne amadore
> di su' cor la sua donna far saccente,
> e questo per la visïon presente
> intese dimostrare a·tte l'Amore
>
> in ciò che de lo tuo ardente core
> pascea la tua donna umilemente,
> che lungiamente stat'era dormente,
> involta in drappo, d'ogne pena fore.

24. Rinvio su tale aspetto della poesia di Giacomo da Lentini al mio «La parola del cuore», in Rossend Arqués (a cura di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo*, Palermo: Centro di Studi filologici e linguistici, 2000, p. 168-191.

Allegro si mostrò Amor venendo
a·tte per darti ciò che 'l cor chiedea,
insieme due coraggi comprendendo;

e·ll'amorosa pena conoscendo
che ne la donna conceputo avea
per pïetà di lei pianse partendo.[25]

IV

Se ora ci chiediamo quale sia il significato del sogno, e quindi dell'evento che attraverso il sogno si fantasmatizza, dobbiamo partire da un elemento che la prosa fornisce fin dal principio, orientando quindi la esegesi di tutti i momenti successivi e che permette alla fine al poeta di dire che «lo verace giudizio», cioè la sua interpretazione, «ora è manifestissimo a li più semplici», e cioè il fatto che Beatrice «è meritata nel grande secolo». Con questo particolare lo scrittore ci informa infatti, in modo più esplicito di quanto abbia fatto nel cap. II, che Beatrice, essendo morta, è assurta alla gloria dei cieli. Il tema principale dell'opera appare subito in primo piano, prefigurato dal sonetto che apre la antologia, perché i lettori abbiano chiaro che la protagonista non è semplicemente una donna in carne ed ossa che vive sulla terra, ma un essere soprannaturale che dopo essere esistita in questo mondo vive nel cielo nella parte più alta. Il che rende la storia narrata qualcosa di molto più complesso di una semplice esperienza d'amore. La proiezione escatologica, infatti, trasforma Beatrice in oggetto di una esperienza metafisica che occupa col suo significato cultico tutta intera l'esistenza del poeta. Tale completa dedizione non sarebbe possibile se Beatrice non fosse quell'essere soprannaturale che alla fine si è rivelato, ma che da sempre è stata. Il sogno parla dunque da una parte della morte di Beatrice e dall'altra del dominio (soprannaturale, appunto) che essa esercita sulla vita di Dante. L'immagine violentemente sessuale del cuore mangiato svolge quindi una funzione metaforica, poiché allude alla fusione spirituale che si andrà progressivamente producendo nel corso della storia, e che avrà il definitivo sigillo nella decisione finale di Dante di dedicare a Beatrice morta la sua poesia. Grazie a questa metaforicità, la prosa può insistere sugli elementi sessuali erotizzando il corpo di Beatrice attraverso la sua nudità (assente nel sonetto).[26]

25. Cito da Domenico De Robertis (a cura di), D. A., *Rime*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2005.
26. In senso erotico, appunto, Boccaccio interpreta la scena, riproducendola in diversi luoghi: *Filocolo*, 3, 19: «egli vide una bellissima giovane tutta nuda, fuori che in uno sottile velo involta»; *ibid*., 4, 74: «vide un giovane di piacevole aspetto a riguardare, vestito di nobilissimi vestimenti, al quale nelle braccia vedea una giovane nuda, bellissima…»; *Comedìa delle ninfe fiorentine*, XXXII: «Ella era nuda, bene che picciola parte del corpo fosse di sottilissimo velo purpureo coperta»; *Elegia di Madonna Fiammetta*, 1, 16: «nella segreta mia camera, non so onde venuta, una bellissima donna s'offerse agli occhi miei… vidi lei ignuda, fuor solamente d'un sottilissimo drappo purpureo, il quale, avegna che in alcune parti il candidissimo corpo coprisse, di quello non altramenti toglieva la vista a me mirante, che posta figura sotto chiaro vetro».

In tale chiave intensamente sessuale credo che vada letto anche il particolare cromatico che la prosa aggiunge alla scena: il colore del *drappo* che avvolge la donna, *sanguigno* come il vestito di Beatrice, nel cap. II. Il termine indica ben più che una tonalità di rosso. Esso allude, secondo la teoria della *fascinatio* che Tommaso raccoglie da Avicenna ed Aristotele, al sangue mestruale capace di macchiare, attraverso lo sguardo della donna, la superficie degli specchi, e quindi al potere che hanno le donne mestruate di colpire la fantasia di persone particolarmente sensibili, come sono i bambini.[27] Il rosso sanguigno che caratterizza le apparizioni reali ed oniriche di Beatrice suggerisce, attraverso i suoi significati sessuali, la potenza con cui l'immagine della donna si imprime, fin dalla sua infanzia, nella fantasia del poeta, che infatti se ne ricorderà nel cap. XXXIX, quando il fantasma di Beatrice avrà definitivamente il sopravvento sul pensiero della «donna gentile», segnando la via teologica della poesia di Dante. Qui il poeta rappresenta il ritrovamento di Beatrice rievocando proprio le «vestimenta sanguigne» con le quali la bambina gli era apparsa nel primo incontro:

> si levoe un dia quasi nell'ora della nona una forte immaginazione in me che mi parve vedere quella gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne con le quali apparve prima agli occhi miei.

La donna morta riacquista, attraverso il ricordo e proprio perché morta, quel potere che già da bambina aveva acquisito sulla mente del poeta, e che il sogno del cap. III prefigura al pricipio della storia. L'intenso contenuto sessuale della immagine di Beatrice esprime la forza del potere che essa ha sull'anima di Dante, e non è in contraddizione col suo significato religioso, che viene, per così dire, trascritto nel codice morale del desiderio: il culto sessuale della donna si traduce nel culto religioso della divinità. La perfetta traducibilità delle due esperienze, aberrante da un punto di vista dottrinale, è legittima dal punto di visto poetico, ed anzi rappresenta la grande scoperta etica della *Vita Nuova*, grazie alla quale il desiderio, conservando i tratti specifici della sua carnalità, si insedia nell'immaginario come fonte di poesia e principio di cultura.

27. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* (I, 117, 3, ad 2) «Ad secundum dicendum quod fascinationis causam assignavit Avicenna ex hoc, quod materia corporalis nata est obedire spirituali substantiae magis quam contrariis agentibus in natura. Et ideo quando anima fuerit fortis in sua imaginatione corporalis materia immutatur secundum eam. Et hanc dicit esse causam oculi fascinantis. Sed supra ostensum est quod materia corporalis non obedit substantiae spirituali ad nutum, nisi soli creatori. Et ideo melius dicendum est, quod ex forti imaginatione animae immutantur spiritus corporis coniuncti. Quae quidem immutatio spirituum maxime fit in oculis, ad quos subtiliores spiritus perveniunt. Oculi autem inficiunt aerem continuum usque ad determinatum spatium, per quem modum specula, si fuerint nova et pura, contrahunt quandam impuritatem ex aspectu *mulieris menstruatae* ut Aristoteles dicit in libro de Somn. et Vig. Sic igitur cum aliqua anima fuerit vehementer commota ad malitiam, sicut maxime in vetulabus contingit, efficitur secundum modum praedictum aspectus eius venenosus et noxius, et maxime *pueris* qui habent corpus tenerum, et de facili receptivum impressionis. Possibile est etiam quod ex Dei permissione, vel etiam ex aliquo facto occulto, cooperetur ad hoc malignitas Daemonum, cum quibus vetulae sortilegae aliquod foedus habent».

Che il sonno di Beatrice significhi la sua morte è confermato dal sonetto *Un dì si venne a me Malinconia*, nel quale Amore appare a Dante vestito di «un drappo nero», per annunciargli la morte della amata. E un *drappo*, anche, come si è visto, avvolge Beatrice nel sonetto *A ciascun'alma*. Capiremo meglio il senso luttuoso che ha il *drappo* nei due luoghi se osserviamo che in *Donna pietosa*, 68 a Dante appare il cadavere di Beatrice, e gli sembra di vedere il gesto con cui alcune donne lo avvolgono in un velo: «vedea che donne la covrian d'un velo». La prosa commenta che è il capo ad essere ricoperto («cioè la sua testa»), secondo i costumi funerari dell'epoca, ma la parentela fra le due scene, quella del sonetto *A ciascun'alma* e quella della canzone *Donna pietosa*, è troppo evidente per non pensare che in entrambi i casi il corpo della donna che il poeta immagina è un corpo senza vita. In effetti, i Vangeli raccontano che, dopo la morte di Cristo, Giuseppe d'Arimatea richiese a Pilato il suo cadavere, e, «accepto corpore, involvit illud in sindone munda» (*Matt.*, XXVII 57). Si tratterebbe quindi, nei due luoghi, di una allusione analogica al corpo di Cristo avvolto nella Sindone, simmetrica all'altra allusione, in XL 1 alla Veronica (nel quadro della generale identità analogica fra Beatrice e Cristo).

Il *drappo* che appare nel sonetto, e poi nella prosa che lo commenta, presenta dunque una alta densità metaforica. Nel suo figuralismo si fondono elementi erotici ed elementi religiosi, giacché la nudità del corpo di Beatrice evoca nello stesso tempo un significato sessuale (prepotentemente manifestato dal pasto del cuore) ed un significato cultico (le allusioni cristologiche appena osservate). Si osservi ora come la stessa duplicità di valori abbia il *drappo* nel sonetto 223 del *Fiore*, nel quale esso è adibito ad occultare il *santuario*, ossia i genitali femminili allegorizzati dalle *erlique* che L'Amante desidera possedere:

> Venus[so] la sua roba à socorciata,
> crucciosa per sembianti molto e fiera;
> verso 'l castel tenne sua caminiera,
> e ivi s'è un poco riposata;
>
> e riposando sì eb[b]e avisata,
> come cole' ch'era sottil archiera,
> tra due pilastri una balestriera,
> la qual Natura v'avea compas[s]ata.
>
> In su' pilastri una image avea asisa;
> d'argento fin sembiava, sì lucea:
> trop[p]'era ben tagl[i]ata a gran divisa.
>
> Di sotto un santuaro sì avea:
> d'un drap[p]o era coperto, sì in ta' guisa
> che 'l santuaro punto non parea.[28]

28. Cito da *Il Fiore* (a cura di Gianfranco CONTINI), in D. A., Opere Minori, I/1, Milano-Napoli: Ricciardi, 1984.

In realtà la fusione di sessualità e religione, per la quale le immagini e i valori della prima si traducono nelle immagini e nei valori della seconda, agisce come motivo ideologico conduttore tanto nella *Vita Nuova* quanto nel successivo *Fiore*. La differenza sta nel registro stilistico, tragico nel *libello*, che propone una effettiva conversione culturale dalla liturgia esterna della Chiesa a quella interna del desiderio, e comico nel poemetto, che, in una prospettiva ferocemente anticlericale utilizza la sessualità per dileggiare e demistificare i valori religiosi con i quali la Chiesa legittima il suo potere.

V

Fra i dettagli che la prosa aggiunge, e che sono assenti nel testo poetico, ce n'è uno che ci obbliga a ritenere che il senso del sonetto era sostanzialmente diverso da quello che ad esso attribuisce l'autore nella *Vita Nuova*: Amore nel sonetto, dopo aver dato da mangiare il cuore di Dante a Beatrice, se ne va piangendo («appresso gir lo ne vedea piangendo»); nella prosa, invece, se ne va con lei al cielo («con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo»). Il particolare è della massima importanza, poiché il cielo, al quale si dirige Amore, significa inquivocabilmente che Beatrice è morta e che va in Paradiso. Questi due elementi non sono ovvî nel sonetto. È la prosa che, a posteriori, orienta il significato del testo in tale direzione. Dobbiamo allora pensare che la morte di Beatrice, nel sonetto, pur insinuata attraverso il suo sonno e attraverso il motivo tradizionale del cuore mangiato, non aveva ancora il significato teologico che ad essa attribuisce la *Vita Nuova*.

Per intendere il senso del sonetto, indipendentemente dalla rilettura che esso subisce nel *libello*, ci viene in aiuto la canzone *Lo doloroso amor che mi conduce*, in cui Beatrice si presenta con caratteri completamente diversi da quelli che avrà nella *Vita Nuova*, suscitando nel poeta reazioni di dolore estremo analoghe a quelle che descrive Cavalcanti nella propria poesia, e dominate, come in Guido, dall'angoscioso presagio della propria morte, che viene enunciato in esplicito riferimento a quella che diventerà poi «la donna de la salute»: «Per quella moro c'ha nome Beatrice». Il testo, che appartiene ad una fase arcaica della poesia dantesca (quindi molto più vicino alla composizione del sonetto *A ciascun alma presa* che alla redazione della *Vita Nuova*), è anteriore alla sublimazione teologica di Beatrice, e documenta una ipotesi esegetica sul significato del suo personaggio lirico che va in direzione contraria a quella poi vincente nel *libello*, una ipotesi nella quale il nome svolge una funzione di antitesi («quasi un ossimoro»).[29] Si osservi, d'altra parte, che indizi di teologizzazione sono presenti anche nella canzone, ma alludono a soluzioni negative contrarie a quelle della *Vita Nuova*: in 27-28 («ricordando la gio' del dolce viso, / a che nïente par lo paradiso») Beatrice, lungi dal sembrare «cosa venuta da cielo in terra», si oppone concorrenzialmente al Paradiso, promettendo una felicità molto maggiore. E in 32-42 l'anima del poeta, che

29. Mario PAZZAGLIA, voce *Lo doloroso amor che mi conduce*, in *Enciclopedia Dantesca*.

sarà presumibilmente condannata alle pene dell'Inferno, ne sarà ristorata dal pensiero di lei:

> ché, poi che 'l corpo sarà consumato,
> se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto
> con lei a quel ch'ogni ragione intende;
> e se del suo peccar pace no i rende,
> partirassi col tormentar ch'è degna.
> sì che non ne paventa;
> e starà tanto attenta
> d'imaginar colei per cui s'è mossa,
> che nulla pena avrà ched ella senta;
> sì che se 'n questo mondo io l'ho perduto,
> Amor ne l'altro men darà trebuto.[30]

Infine, alla morte di Beatrice si allude obliquamente in 43-47, quando il poeta implora alla Morte di recarsi da lei, prima di mettere fine alla sua esistenza:

> Morte, che fai piacere a questa donna,
> per pietà innanzi che tu mi dis[c]igli,
> va da lei, fatti dire
> perchè m'avvien che la luce di quigli
> che mi fan tristo, mi sia così tolta:

Si tratta di un movimento psicologico analogo a quello che in *Così del mio parlar*, 53-58, fa desiderare al poeta di vedere spaccato il cuore della donna:

> Così vedess'io lui fender per mezzo
> lo core a la crudele che 'l mio squatra!
> poi non mi sarebb'atra
> la morte, ov'io per sua bellezza corro:
> ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo
> questa scherana micidiale e latra.

Questi riscontri mostrano che la morte di Beatrice, prima di svilupparsi in direzione della esperienza del lutto, trasformandosi nella cifra tematica della sua teologizzazione, con le implicazioni di ordine metafisico che avrà dalla *Vita Nuova* alla *Commedia*, viene ideata da Dante in funzione della esplorazione delle componenti aggressive del desiderio, e si presenta inizialmente come auspicata ritorsione sulla donna degli effetti mortiferi che questa produce sul soggetto. Essa è quindi fino ad un certo punto compatibile con la visione del desiderio di Cavalcanti, che esplora gli aspetti patologici del desiderio, ed in

30. L'idea che la fama e il ricordo di Beatrice saranno vivi anche nell'Inferno verrà recuperata in *Donne che avete intelletto d'amore* (27-28): «e che dirà ne lo inferno: O mal nati, / io vidi la speranza de' beati».

particolare la pulsione di morte (che nei trattati di medicina viene descritta come «melancolia canina» o «licantropia»).[31] La fantasia di morte che Guido ha messo al centro della propria ispirazione viene raccolta da Dante, che la declina però in un senso proiettivo, ossia immaginando che la donna ne sia oltre che causa anche vittima. Non sorprende questa modificazione se si pensa al temperamento di Dante e al suo vivissimo senso del reale, così diverso dall'ossessivo ripiegamento introspettivo di Guido, che infatti nel suo sonetto di risposta sembra congratularsi con il più giovane rimatore per la felice variazione sul tema della morte, confermando quindi la compatibilità delle due esperienze del desiderio:

> Vedeste, al mio parere, ogni valore
> e tutto gioco e quanto ben om sente,
> se foste in prova del segnor valente
> che segnoreggia il mondo de l'onore,
>
> poi vive in parte dove noia more
> e tien ragion nel cassar de la mente;
> sì va soave per sonno a la gente,
> che 'l cor ne porta senza far dolore.
>
> Di voi lo core ne portò, veggendo
> che vostra donna a la morte cadea:
> nodrilla de lo cor, di ciò temendo.
>
> Quando v'aparve che se ·n gia dogliendo,
> fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,
> ché 'l su' contraro lo venoa vincendo.[32]

Si osservi però che del *sonno* di cui parla Guido non c'è traccia nel sonetto di Dante (che parla, semmai, del sonno di Beatrice, che sta *dormendo*). In realtà Dante non dice, nel sonetto, di aver sognato, ma che Amore gli *appar-*

31. In Avicenna la «lycantropia» o «melancholia canina» è la forma estrema e più grave di malinconia, per la quale «l'uomo non sopporta la presenza dei vivi e desidera stare fra i morti i loro sepolcri» [facit ut homo diligat fugere ab hominibus vivis, et cupiat appropinquare mortuis et sepulcris. *Canon*, Fen. I[a], tr. 4, c. 21]. Nel *Viaticus* di Egidio di Corbeil, l'infermo di malinconia, a volte, «desidera intensamente la morte e gli piace stare fra i cupi sepolcri per evitare la compagnia degli uomini» [fata novissima summo / expetit affectu gaudens habitare sepulcris / tristibus ut latitans hominum contagia vitet. 273-275]. In Arnau de Vilanova *Herois* (cioè la malattia d'amore) e *Cicubus* (cioè la licantropia), rappresentano la quarta e la quinta specie della alienazione Malinconica, costituiscono, cioè, due forme sintomaticamente contigue della stessa malattia. In particolare la licantropia viene definita, d'accordo con la dottrina araba, in questo modo: «Alienatio quam concomitatur horror vel odium irrationabile sive immoderatum, et frequenter haec species manifestatur in errore [horrore] societatis humanae, vel cuiuscumque individui humani. Est nam corrupta scientiatio, qua iudicat hominem, vel quodcumque apprehensum summe nocivum et evitabile, maxime omnes viventes homines…» [*De Parte Operativa*, 271].

32. Cito da Domenico De Robertis (a cura di), D. A., *Rime*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2005.

ve… subitamente. È la prosa che presenta questa apparizione come un sogno, ed anzi, nel cap. IV, il sogno viene definito una *visione* (come nel sonetto *Naturalmente chere*, v. 3). Se si considera che neanche Dante da Maiano parla di sogno, e che anzi la sua lettura medica («hai farneticato», v. 11) è plausibile solo in rapporto ad un delirio cosciente, ne deduciamo che la lettura onirica della apparizione narrata dal sonetto di Dante è una forzatura interpretativa di Guido, che proietta sull'autore il percorso dal sonno al risveglio che questi attribuisce a Beatrice. Il fatto che all'altezza della *Vita Nuova* Dante faccia sua tale forzatura, ed interpreti il proprio sonetto secondo il significato che vi ha visto Guido, nel quadro della conversione onirica della esperienza di desiderio che si è descritta qui, rientra nella generale riutilizzazione da parte del poeta di suggerimenti dell'amico, e non ci impedisce di vedere che il sonno di cui si parla nel sonetto è quello di Beatrice e non quello di Dante.

Se ci chiediamo perché Guido interpretò senz'altro come un sogno ciò che il sonetto narra, otteniamo facilmente una risposta dal suo canzoniere, nel quale la parola *sogno* non appare mai, *sonno* appare solo in questo sonetto di risposta a Dante, e *dormire* appare due volte, una nel sonetto (ancora all'amico): *Dante un sospiro messagger del core*, e l'altra nel sonetto *Voi che per li occhi*, nel quale ha valore solo metaforico (di passaggio dalla potenza all'atto): «Voi che per li occhi mi passaste il core / e destaste la mente che dormia». Questi rilievi mostrano che il sogno è del tutto estraneo alla poetica di Guido, il cui lucido delirio di desiderio implica una auscultazione di se stesso vigile e attenta. La sua lettura onirica del sonetto dantesco ha lo scopo di neutralizzarne l'intenzione razionalizzatrice, poiché presenta la visione del sonetto come una concessione di Amore del tutto improbabile, cioè indeducibile dalla patologia dell'amore (oltre che del tutto estranea a qualunque visionaria esperienza mistico-profetica). Il plauso al *valore*, al *gioco* e al *ben* che Dante avrebbe sperimentato (così antitetici rispetto alla sua normale condizione di disperazione), hanno quindi un significato sottilmente ironico, come a dire: solo in sogno gli effetti dell'amore sono così benefici (permettono cioè una fusione completa con la donna amata). Ciò che Guido ha colto nel sonetto di Dante è appunto la vocazione ermeneutica, la sua apertura al reale e al dialogo intersoggettivo, elementi estranei alla sua poetica ed invece caratteristici della poetica di Dante fin dal principio della sua carriera. Ed ha perfettamente intuito che la morte della donna contiene elementi potenzialmente positivi, poiché rompe l'isolamento ossessivo al quale l'io si condanna nella contemplazione impotente del proprio dolore. Probabilmente, egli ne apprezza anche gli elementi di continuità rispetto alla propria poetica, soprattutto alla luce del significato che ha Beatrice in *Lo doloroso amor che mi conduce* (e nell'altra canzone, a questa idealmente collegata: *E' m'incresce di me sì duramente*): un mortifero fantasma di desiderio che scatena nell'io la più cieca e violenta passionalità. Ma certamente ne intuisce il potenziale esito salutifero, del tutto incompatibile con la sua posizione, e lo neutralizza prima che Dante effettivamente lo svolga.

Si osservi, al riguardo, come il sonno della donna venga interpretato da Guido como fantasia di morte non avvenuta ma solo paventata, ed anzi scon-

giurata dal cuore dell'amante offertole in pasto. Il sacrificio del cuore viene cioè letto come l'omaggio di dolore che l'amante agonizzante rende alla sua amata. Il che vuol dire avvicinare alla propia sensibilità il testo di Dante, che a sua volta nella *Vita Nuova* conferma e ribadisce la complicità di Guido. Lo fa, però, da posizioni (teologiche) del tutto incompatibili con la poetica dell'amico. Siamo infatti, con la *Vita Nuova*, nel secondo tempo di Beatrice, che ha acquistato il significato che il suo nome letteralmente enuncia, che non ha nulla a che vedere con il sonetto. Mentre questo era, quando fu scritto, in qualche misura compatibile con l'amore doloroso di Guido, l'interpretazione teologica che ne dà la prosa è senz'altro in rotta di collisione con le posizioni di Guido, che infatti plaude al sonetto, per la ingegnosa innovazione sul tema della morte, ma sconfessa la *Vita Nuova* con la canzone *Donna me prega*, che ribatte punto per punto l'ipotesi di razionalizzazione (teologica) del desiderio svolta dal *libello*.[33]

Le due risposte di Guido, *Vedeste al mio parere* (al sonetto) e *Donna me prega* (alla *Vita Nuova*) indicano con chiarezza i due tempi di Beatrice, cioè i diversi significati che essa ha nella prima fase della poesia di Dante (quella di stretta osservanza cavalcantiana) e nella seconda (quella teologica, corrispondente alla stesura del libello). Dante cerca ovviamente di dissimulare l'esistenza di due significati (e di due poetiche) diversi, attraverso la interpretazione che il *libello* dà del sonetto e l'esclusione della canzone *Lo doloroso amor* dalla antologia. Ed anzi, il fatto che la canzone venga esclusa anche dalla silloge delle canzoni tradita da Boccaccio (e se tale silloge fu operata dallo stesso autore), si spiegherebbe con l'esplicito riferimento al primo significato di Beatrice, incompatibile non solo con il significato che il suo mito assume nella *Vita Nuova*, ma anche con la nuova funzione teologica che esso sta per assumere nella *Commedia*. Proprio in tal senso (cioè riguardo alla distinzione dei due tempi del mito) le reazioni di Guido sono clamorosamente esplicite, e ci rivelano l'incompatibilità del primo significato con il secondo. Il sonetto *Un dí si venne a me* è estremamente istruttivo da questo punto di vista, poiché la fantasia luttuosa (ossia il messaggio che Amore reca circa la morte di madonna) viene introdotta dalle patologie di cui l'amore fa parte, cioè Malinconia, Dolore e Ira. La morte di Beatrice è quindi, in un primo momento, solo estensione analogica, sulla donna, della pulsione di morte che accompagna la patologia del desiderio, come Guido insegna. È solo in un secondo momento che il tema viene risemantizzato in una prospettiva che non ha nulla a che vedere con la patologia erotica e che invece si apre al teologismo di stampo tomista che ha integrato l'aristotelismo nell'universo concettuale del cristianesimo. La morte di Beatrice si trasforma allora (attraverso la reinterpretazione della *Vita Nuova*) nel ponte gettato verso la trascendenza che permette al soggetto desiderante di ricomporre virtuosamente il suo rapporto col reale. Beatrice cessa di essere il fantasma ostile che condanna l'io al dolore e alla morte e diventa «la donna de la salute».

33. Considero la canzone di Guido successiva alla *Vita Nuova*, e le considerazioni svolte qui sono un ulteriore argomento in favore di tale tesi.